

Н. В. Матвеева

МОТИВ ПОДМЕНЫ В ПЬЕСЕ А. П. ПЛАТОНОВА «14 КРАСНЫХ ИЗБУШЕК»

Рассматривается особенность функционирования мотива подмены в драматическом произведении. На различных уровнях текста прослеживается использование этого мотива в пьесе А. Платонова «14 Красных Избушек», что позволяет выявить взгляды писателя на происходящее в стране в 30-е гг. XX в.

Творчество Платонова-драматурга еще мало изучено, однако в последнее время интерес к его пьесам возрастает¹. На наш взгляд, весьма продуктивным в плане изучения платоновской драматургии может стать анализ мотивов, организующих развитие действия как в отдельных пьесах, так и во всем корпусе драматических произведений, поскольку «исследование мотива, если оно проделано творчески, действительно может выявить смысловые богатства произведения» [Бальбуров, 1998, 14]. Продуктивность указанного подхода обусловлена природой самого мотива. Характеризуясь «повышенной степенью семиотичности», обладая «устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни» [Путилов, 1992, 84], мотив соотносится с мировидением писателя, указывая направление его мысли.

В своем анализе мы будем использовать то понятие мотива, которое опирается на точку зрения Б. М. Гаспарова: «...В роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте» [Гаспаров, 1994, 30–31]. Как видим, такое определение мотива позволяет рассматривать его функционирование в любом произведении, независимо от родовой природы².

Для того чтобы мотив мог быть вычленен в драматическом произведении, необходимо его неоднократное вариативное повторение на протяжении действия. Он может проявляться на различных уровнях: вербальном, ситуативном, на уровне расстановки персонажей, на уровне пространственно-временной организации действия. Мотив участвует в развитии отдельных составляющих драматического действия и одновременно в логике его целого. Наиболее значимые в драме мотивы не просто проявляются в действии, но и влияют на логику его развертывания. Такими мотивами, развертывающими внутренний сюжет пьесы, в «14 Красных Избушках» становятся мотивы

¹ Так, например, пьеса «14 Красных Избушек» рассматривалась исследователями с разных точек зрения: была проделана большая текстологическая работа [Корниенко, 1993, 171–193], определялось место данного произведения в контексте творчества писателя [Васильев, 1990, 158–189; Геллер, 1999, 399–406; Стеллеман, 1999, 247–259], устанавливались интертекстуальные связи [Роженцева, 2004, 532–546], изучались отдельные элементы поэтического строя [Яблоков, 2005, 150–162; Рогова, 2004, 11–17], определялся литературный метод [Любушкина, 1995, 114–125].

² К примеру, И. В. Силантьев, подчеркивая предикативную функцию мотива, рассматривает понятие мотива только в соотношении с категориями теории повествования [Силантьев, 2001].

подмены и разоблачения. Именно их анализ помогает выявить взгляды Платонова на происходящее в стране на рубеже 20—30-х гг. XX в.

К драматургии Платонов обращается в период острейших противоречий в жизни советского общества и в собственной судьбе. В его пьесах отчетливо просматриваются два плана. Первый план тесно связан с социальными противоречиями эпохи, он позволяет писателю обнажить самые острые проблемы современности. Второй план сосредоточен на решении философских вопросов: как должны быть пересозданы основы жизни, чтобы человечество перестало быть заложником природы, чтобы его судьба не зависела от каких-то нелепых случайностей.

Действие пьесы «14 Красных Избушек» происходит в 1932 г., в то время, когда заканчивается первая пятилетка и утверждается новый пятилетний план. Именно в этот период социалистического строительства обнаруживаются наиболее острые противоречия между партийными отчетами и реальными историческими фактами, что не может оставаться вне поля зрения такого художника, как Платонов. Н. В. Корниенко в своей работе «История текста и биография А. П. Платонова» приводит для сопоставления решение VI съезда Советов от 17.03.1931 г. и фрагменты записок самого Платонова, которые были составлены им во время поездки по колхозам и совхозам Средней Волги и Северного Кавказа. И если в материалах съезда, где подводятся итоги совхозного строительства, рисуется картина всеобщего процветания в стране («К зерновым совхозам, развивающимся в эти годы бурными темпами, присоединяется начиная с 1930 года могучая сеть животноводческих совхозов, которые организуются в темпах, превосходящих строительство зерносовхозов»), то записки Платонова воссоздают реалии эпохи: «Северный Кавказский край. Совхоз “Свиновод” № 22. <...> Строительство выполнено на 25 % плана. <...> Утрата поголовья 89—90 %». Н. В. Корниенко оценивает платоновские записки как «беспощадный документ надвигающегося голода 1931—1933 годов... скосившего миллионы людей» [1993, 171—172].

На наш взгляд, мироощущение Платонова данного периода достаточно точно определил В. Е. Хализев. Проведя тщательный анализ платоновских «Записных книжек», он обнаружил и прокомментировал суждения Платонова о двух замыслах революции: «первоначальном», который писателем сомнению не подвергается, и реально осуществленном, имеющем «литературное происхождение»: со временем «литераторы и литература возобладали и придали революции порочную эволюционную бесконечность». Революция литературного происхождения «была задумана в мечтах и осуществляется [первое время] для исполнения самых никогда не сбывшихся вещей». Сбылось же иное: пролетариат «завоевал власть» для «удивительной формации буржуазно-аппаратной демократии», и в этом «горе человека великого времени», ибо «чистый свет мира» в революции оказался превращенным в бред» [Хализев, 2001, 27]. Таким образом, для Платонова идея революции в начале 1930-х гг. была по-прежнему свята; в своих произведениях он выступал против подмены этой идеи, приходя в отчаяние от того, какие чудовищные «гримасы» возникают в реальности, когда воплощаемой оказывается идея «литературной» революции.

Итак, в «14 Красных Избушках» Платонов стремится показать, как реализована идея революции в действительности. На столкновении подлинного и мнимого выстраивается действие этой пьесы. Писателю важно показать те подмены, которые коснулись многих сторон жизни в СССР. Этому и способствует актуализация мотива подмены и сопряженного с ним мотива разоблачения. Мотивы эти начинают проявляться уже в первом действии пьесы. На персонажном уровне актуализация мотивов подмены

и разоблачения возможна благодаря образу иностранного ученого Хоза, приехавшего в Советский Союз, как он выражается, «по пустяку», с тем чтобы «измерить светосилу той зари, которую вы якобы зажгли» (161)³. Хоз наделен способностью замечать нечто наигнанное в речах и поступках окружающих и разоблачать игру:

Хоз. *Не притворяйтесь серьезными, господа <...> Пишите рассказы. Играйте в свою славу* (162).

Все первое действие организовано таким образом, чтобы разрушить созданный властью и средствами массовой информации «отлакированный» портрет СССР. Когда Хоз оказывается в окружении встречающих, он не только во всем замечает фальшь, но и разоблачает своих собеседников, иногда иронизируя над ними, а иногда отвечая серьезно, вникая в смысл произносимых ими слов, которые для самих говорящих уже превратились в ничего не значащие речевые штампы:

Начальник станции (Хозу). *Поздравляю вас с благополучным прибытием. Желаю вам счастливого путешествия по этой самой великой и пока еще самой чуждой вам стране.*

Хоз. *Самой чуждой?! Ошибаетесь: все страны для меня одинаково чужды и бесприютны <...>.*

Приветствующий Деятель. *Приветствую вас, господин Иоганн Хоз, великий философ слабеющего капитализма, блестящий мастер оппортунистических ухищрений, и желаю вам...*

Интергом. *Стать младенцем, дошкольчатником, пионером, октябристом нового света...*

Приветствующий Деятель. *<...> Приветствую вас в еще неизвестной гигантской стране — от имени трудящихся людей, делающих счастье и истину себе и вам. Мы счастливы встретить вас в своем общем доме!*

Хоз. *Сомневаюсь, чтобы вы были от меня счастливы.*

(Краткая пауза).

Я никого еще не делал веселым и счастливым... (159).

Как видим, помимо общепринятых этикетных формул (с благополучным прибытием, счастливого путешествия) Начальник станции использует заимствованные из газет эпитеты, выраженные прилагательными в превосходной степени (самой великой, самой чуждой... стране). Ответная реплика Хоза «снимает» украшения с фразы собеседника и обнажает подлинный смысл каждого слова (Ошибаетесь: все страны для меня одинаково чужды и бесприютны). Реплика Приветствующего Деятеля сконструирована еще более пышно и цветисто и еще в меньшей степени наполнена смыслом: она именно сконструирована, поскольку заранее была подготовлена для приветствия иностранного гостя. Но в речи Приветствующего Деятеля возникает пауза (и желаю вам...), которую спешит заполнить Интергом (вероятно, ее увлекло словесное состязание, и она пытается продолжить эту игру). Фраза Приветствующего Деятеля воспринимается комично не столько потому, что говорящим неуместно используются тропы, сколько потому, что определения, даваемые им Хозу, содержат слова, вступающие в антонимические отношения или несущие в себе противоположную экспрессивную оценку (**великий философ слабеющего капитализма, блестящий мастер оппортунистических ухищрений**). Видимо, Приветствующему Деятелю приходится решать нелегкую риторическую

³ Здесь и далее цитаты из пьесы «14 Красных Избушек» с указанием страниц в круглых скобках приводятся по изд.: Платонов, 2006.

задачу: с одной стороны, необходимо выразить почтение иностранному приезжему, а с другой — дать ему почувствовать, что советский строй несравненно выше капитализма.

Продолжение фразы Приветствующего Деятеля содержит слова, которые для самого Платонова наполнены сокровенным смыслом (*от имени трудящихся людей, делающих счастье... себе и вам*), но произносящий их герой не воспринимает их подлинной сути, они превращаются в его речи в очередной словесный штамп. Подобно многим советским политикам, Приветствующий Деятель, выражаясь якобы от имени трудящихся людей, ни малейшего представления не имеет о жизни простого народа и о том, как «делается счастье и истина». Платонов беспощадно высвечивает суть этой подмены: власть, как щитом, прикрывается именем народа, интересами рабочих и крестьян, а на деле создает тоталитарное государство.

Однако самое страшное Платонов усматривает в том, что к ситуации всяческих подмен в стране причастны писатели. Платонов разочаровался во многих собратьях по перу, избравших роль «придворных лакеев», поэтому в пьесе «14 Красных Избушек» образы писателей обрисованы остро сатирически. Исследователи не оставили этот факт без внимания и обнаружили реальные прототипы этих образов: Пильняк — Уборняк, Фушенко — Павленко, Жовов — А. Толстой [об этом см.: Корниенко, 1993, 183—184; Геллер, 1999, 401—402; Васильев, 1990, 160—161]. В рамках этой статьи не ставится задача выяснить причины, по которым Платоновым выведены в пьесе образы именно этих трех писателей. На наш взгляд, вообще не стоит рассматривать образы литераторов, созданные в «14 Красных Избушках», лишь только «в привязке» к их жизненным прототипам. Вероятно, Платонову гораздо важнее было показать «отступничество» писателей, их отказ от своего истинного предназначения и готовность служить власти. В традициях русской классической литературы — отношение к поэту как к провозвестнику идей истины, добра и справедливости. А в своих современниках, причастных к литературному труду, Платонов видел людей, отступивших от важнейших нравственных принципов: их книги оказались оторваны от реальных, насущных проблем жизни трудового народа, с их молчаливого согласия уничтожалось в стране всякое инакомыслие.

Мотив подмены проявлен Платоновым и на уровне повторяемости определенного тропа — синекдохи. На требование Хоза показать ему социализм Приветствующий Деятель заявляет, что *отдельные элементы нашего строя в состоянии предъявить немедленно*. Когда Интергом хочет увидеть «комнату для самых бедных старичков», Приветствующий Деятель «придумывает», что она ремонтируется, а когда Хоз уличает его в обмане, сознается: *Я преувеличил, господин Хоз. Этой комнаты у нас нет, — но все же не сдает своих позиций и указывает на лозунг: За здорового советского старичка! За культурную, еще более плодотворную старость! (160)*.

Итак, вся атмосфера первого действия пронизана фальшью и игрой, которых большинство героев даже не замечает, потому что свыклось с ними. Не в литературе, а в жизни проявляет себя синекдоха: вместо социализма — отдельные элементы строя, вместо заботы о человеке — плакат. Москва воспринимается Хозом как некое игровое пространство. Видя людей, которые не живут, а исполняют роли, Хоз, который приехал в СССР в скептическом настроении, упорчивается в своем мнении, что в Москве не увидит подлинной революции:

Хоз. *Мне нужна действительность, а не литература (162).*

И только Суенита, молодая женщина, председатель пастушьего колхоза, «случайно» появившаяся на московском вокзале, воспринимается иностранным гостем как живое

воплощение революции, как нечто такое, что не является «пустяком». Принимая решение следовать за Суенитой, Хоз оказывается в колхозе на берегу Каспийского моря.

Перемещение героев из Москвы на периферию поначалу может быть воспринято читателем-зрителем как перемещение из игрового пространства в реальное. Однако действие пьесы выстраивается автором так, что и это пространство пастушеской идиллии оказывается захваченным игрой и пустым обольщением. Ремарка, предвещающая второе действие, настораживает, поскольку показывает, что и здесь, в удаленном от центра месте, на берегу Каспийского моря, царят те же самые подмены, что и в Москве. Только если московскими героями осознается их игра, то живущим в глубинке все происходящее поначалу кажется серьезным делом, подлинной жизнью.

Мотив подмены, как и в первом действии, проявлен автором при помощи синекдохи: вместо дома на сцене «деревянная пристройка избы — в виде большого крыльца или сеней»; вместо людей («в колхозе не слышно ни одного голоса») — чучело, похожее на «сурового человека, ростом в полтора человека», рука которого «высоко поднята в неопределенной угрозе»⁴ (166). Платонов считает, что и чучело в колхозе, и памятники вождям в Москве — это явления одного смыслового ряда, мифологизация революции, что делает ее оторванной от реальной жизни. Если в первом действии Суенита говорит, что едет *домой*, то во втором — выясняется, что дома как такового нет, его заменой выступают то пристройка, то печь. Само слово *д о м* употребляется Суенитой в пьесе лишь однажды — во время пребывания ее в Москве; во всех остальных случаях — *и з б у ш к а*, что-то непрочное, недолговечное, временное. «Царство мнимости» не щадит и саму Суениту: если в Москве она не прибегала к обману, то в начале второго действия, когда героиня вернулась на родину, она перед иностранным гостем пытается выдать одно за другое:

Хоз. *Кто там заплакал в ваших социальных полях?*

Суенита. *Это наши дети играют в яслях.*

<...>

Хоз. *Вот опять тоскует чей-то мелкий голос.*

Суенита. *Это один мой ребенок плачет — он по мне скучает, он родную мать давно не видел* (167).

Нельзя точно утверждать, что в этот момент Суенита лукавит перед Хозом, скорее всего, она старается убедить и саму себя, что так и есть в действительности.

Мотив обмана и подмены получает во втором действии пьесы более трагическое звучание, потому что Суенита не воспринимает происходящее как что-то фальшивое, как игру, а напротив, верит в истинность и святость своих убеждений:

Суенита. <...> *Иди, дедушка, трудодни считать — я запуталась.*

Хоз. *Иду, девочка. Займемся пустяками для утомления души.*

Суенита. *Это не пустяки. Это наш хлеб, дедушка, и вся революция* (174).

Суенита, подобно многим колхозникам, даже не замечает ничего абсурдного в том, что палочки в табеле заменили «хлеб и всю революцию». Хоз не пытается переубедить Суениту, ведь он, отказываясь от рационального постижения жизни и пытаясь понять и принять все сердцем, хочет поверить ее правде, оказаться ведомым, а не ведущим. Суенита притягательна для него, как часть того «неясного», что он пытается разыскать среди давно известных ему «пустяков».

⁴ Н. В. Корниенко в примечаниях к пьесе указывает, что это — намек на московский памятник К. Марксу [см.: Платонов, 2006, 443].

Известие о том, что все колхозное добро и ее с Ксенией дети похищены и находятся в руках классового врага, заставляет Суениту решительно приняться за поиски украденного имущества и младенцев; она даже поджигает крышу избы — подает сигнал летчику, чтобы тот приземлил свой аэроплан, на котором можно выследить колхозное рыболовное судно с похищенным продовольствием, затем сама отправляется в погоню.

Девять дней Суенита отсутствует в колхозе, и в течение этого времени Хоз пытается управлять колхозом, однако все совершается им лишь на бумаге: количество трудодней у людей увеличивается, но пищи от этого не прибавляется.

С Хозом происходят удивительные метаморфозы: в третьем действии он совершенно не похож на иностранца, его даже «окрестили» Иваном Федоровичем Хозовым, он и мыслить начинает по-колхозному: *Опасность отставания налицо. Уборка травы не закончена. Налог по мясопоставке не сдан. <...> Суенита, дыхание мое, ворочайся скорее в наши избушки, у тебя сердце бьется умнее моей головы. Я классового врага не вижу! А ведь это все его проделки!* (180). Такие перемены в мышлении и речи иностранца демонстрируют то, как нетрудно поддаться «морочу», «пустому обольщению» даже такому здравомыслящему человеку, каким является Хоз, не говоря уже о молодых людях, которые идеи социализма буквально впитали с молоком матери. Эту ситуацию «мороча» автор усиливает тем, что действие переносит в закрытое пространство: *Внутренность правления колхоза. Портреты. Лозунги. Сельскохозяйственные животноводческие плакаты. Стенгазета. В углу — свернутое красное знамя. Стол со счетами. Лавки. Одно окно, оно закрыто...* (179). Вся обстановка напоминает описание бюрократического заведения Щоева из пьесы «Шарманка», создает атмосферу «неживой» жизни. Да и сам Хоз слышит в свой адрес от Ксюши: *Забюрократился уже!* (181). Очень странной выглядит следующая фраза Хоза: *Я чувствую тепло человека в этой стране... Отчет в райзо закончен, слава богу. Книги писал, а никогда так не радовался.* (Расписывается с размахом.) *Хорошо!* (185). Создается впечатление, что ее произносят два разных человека: один — живущий сердцем, другой — бюрократ, который за бумагами не видит жизни. Этому можно найти объяснение, если вернуться к пьесе «Шарманка». Приехавший из-за границы профессор-пищевик Стерветсен хотел приобрести для Западной Европы душу социализма, но так как, вследствие отмены религии в СССР, отпало и понятие души а, заменившись другим понятием — н а д с т р о й к а, Стерветсена обвели вокруг пальца, сведя всю надстройку к директивам и параграфам. Примерно то же происходит и с Хозом, только он поддается этому «морочу» сам.

Если даже ученый с мировым именем теряет здравый смысл и испытывает на себе влияние тоталитарной идеологии, то какая же сила вообще может противостоять ей? Платонов никогда не дает прямого ответа: «не только читатель, но сам художник включается в процесс отгадывания созданного им образа» [Вьюгин, 2004, 301]. Однако, как нам представляется, р у ж ь е м, которое обязательно должно выстрелить, о к а з ы - в а е т с я тот самый п л а к а т: «За здорового советского старичка!..», который висит на сцене на протяжении всего первого действия пьесы. Само сочетание слов с о в е т - с к и й с т а р и ч о к в начале 1930-х гг. могло восприниматься как оксюморон: в стране, которая отреклась от своих корней и начинает возводить себя с нуля, не может быть старичков, которые усвоили бы до конца совершенно новую для них идеологию. Такими персонажами, которые в чем-то проявляют себя двойниками Хоза, оказываются в пьесе не плакатные, а реальные старички: Филипп Вершков и Прохор Берданщик. Эти герои амбивалентны по отношению к советской власти, но они четко осознают ее игровую, фальшивую природу и решаются включиться в эту игру:

Берданщик. А я — правда, нет ли? Классовый враг?

Хоз. <...> Ступай в район и скажи, чтоб тебя арестовали <...>.

Берданщик. Не берут никак — признаков нету, говорят, нищий человек <...>.

Хоз. Значит, ты полезный общественник.

Берданщик. Я-то? Едва ли. Я в книге начитался: люди сто тысяч годов живут на белом свете — ни хрена не вышло. Неужели за пять лет что получится: да нипочем!

Хоз. Прочь отсюда, классовый враг!

Берданщик. Я не евши это сказал. Это я бдительность твою проверял, а может — ты агент Ашуркова! <...> (182).

Весь диалог строится на «перевертышах». Необычно уже то, что живущий в СССР Прохор Берданщик выражает контрреволюционные идеи, в то время как иностранец Хоз играет роль чуть ли не следователя ГПУ. Берданщик, ознакомившись с правилами игры новой власти, строго им следует, и из врага превращается в друга (*бдительность твою проверял*). Кто же они, эти «двурушники», заставляющие быть всегда начеку? Это самые обычные люди, которые привыкли все идеи проверять здравым смыслом.

Хоз, оставшись один, после этого разговора с Берданщиком повторяет слова своего двойника: *Не понимаю ничего: облака по уму плывут!* (182). Похоже, он достиг того блаженного состояния, о котором мечтал: *Я рад, когда не понимаю; Но я хочу неясности* (175).

В следующем диалоге Хоза и Филиппа Вершкова повторяется та же самая игровая ситуация, но уже оба собеседника надевают схожие маски:

Вершков. Да, я что хочешь! Когда как! Когда великий! Когда мелкий! Что ж делать: жизнь ведь мероприятие незаконченное! Приходится!

Хоз. Да ведь и я тоже, Филька, такой: когда как! Мы оба с тобой трудящиеся люди! (183).

Образы Хоза, Берданщика, Вершкова оказываются родственными друг другу в отношении к жизни, которую все они воспринимают диалектически, и противопоставленными образу одного из колхозников — Антошки Концова, который вообще не допускает наличия нескольких точек зрения: *Ты что раздражаешь меня своим энным пониманием каждого предмета? Ты эффект жизни смазываешь мне перед глазами!* (176).

Как можно заметить, «Избушки» постепенно превращаются в игровое пространство: раз власть «играет» с народом, почему бы народу не поиграть с властью? Единственное, что не воспринимается как игра, — это голод. Мотив голода, который звучит уже в «Шарманке» — пьесе, созданной А. П. Платоновым в 1930 г., становится очень важным и в «14 Красных Избушках». Актуализация этого мотива позволяет писателю показать, к чему приводит воплощение замысла «литературной революции».

Суенита возвращается в колхоз без овец и без хлеба, но она счастлива от того, что сумела вернуть своего сына и ребенка Ксении. Хоз задает Суените тот же вопрос, что сама она когда-то задавала Вершкову: *А хлеб наш колхозный и овцы где?* (187). Хоз научился нести ответственность за жизнь людей, поэтому речь Суениты кажется ему слишком долгой, поскольку она очень подробно рассказывает обо всем, а он так и не слышит ответа на самый главный вопрос, касающийся пищи. История прощения бандита Федьки Ашуркова приводит Хоза в тупик, но она же и «отрезвляет» его, рассеивает тот колхозный морок, которому Хоз поддался:

Суенита. А Федьку Ашуркова я велела ГПУ простить и дать мне на воспитание, я из него колхозника-ударника сделаю, он годится лучше наших, я знаю! Он кроткий будет!

Хоз. Значит, это и есть классовая борьба! Ну что ж — пускай вращаются пустяки!

Суенита. *А ты думал, это одно убийство!*

Хоз. *Хорошо. Классовый враг нам тоже необходим: превратим его в друга, а друга во врага — лишь бы игра не кончилась. А есть чего мы будем, пока Ашурков твой с добром приплывет?*

Суенита. *Химию, старичок! Ты игры не понимаешь! (188).*

Этот диалог очень ярко показывает момент «отрезвления» Хоза: во всем, что казалось ему серьезным, стоящим внимания, обнаруживается фальшь; «пустяки вращаются» — движение истории опять идет по кругу, а в этом случае Хозу ясно, чем все закончится.

В четвертом действии мотив подмены уже не звучит так отчетливо, уступая место другим мотивам, которые позволяют обнаружить результат длящегося много лет обмана. На первое место выступают мотивы голода, смерти, тщетного ожидания, скуки. Трагедия всего происходящего в «14 Красных Избушках» становится очевидной: «литературная» революция погасила тот огонь революции подлинной, который давал людям надежду на счастье.

Таким образом, актуализация мотивов подмены и разоблачения, а также мотивов еды и голода, матери и младенца, дома и бездомности, тщетности и скуки позволяет Платонову изобразить происходящее в 1930-е гг. в СССР не только как трагедию личности, но как трагедию вселенского масштаба, близкую к мистерии. Прозрение приносит с собой много горя, так как в ситуации обмана (обождения) проходит несколько лет жизни, но, оказывается, они были проведены в убежище иллюзии, а теперь нет никакой возможности в это убежище вернуться.

Итак, анализируя мотив подмены, мы рассмотрели, как выстраивается внутренний сюжет пьесы «14 Красных Избушек»: от уверенности в победе социализма к горькому прозрению, что идея революции не воплотилась в своем чистом виде, а незаметно для трудящихся была осуществлена подмена этой идеи, приведшая народ к гибели физической и духовной. Следует отметить, что анализ пьесы без учета мотивного уровня выявил бы в произведении только его сатирическое, злободневное звучание, что для художника, конечно же, было тоже немаловажно, недаром в пьесе постоянно используются детали, которые прямо или косвенно указывают на происходящее в стране в 1930-е гг.: иголка (*Какие теперь иголки? — одно перевыполнение, а не иголки! (189)*); кирпичи (*Кирпичи-то мягкие, они же без обжига, они саманные (169)*); очки (*Вот очки нашего пастуха лежат — носи теперь их (175). А где же сам пастух?*⁵).

Однако внутренний план трагедии открывается лишь при помощи исследования мотивов, в том числе архетипических, которые призваны актуализировать, как нам представляется, архетипический сюжет о Вечном возвращении. Хоз, называя себя свидетелем жизни людей, при прощании с Суенитой говорит ей: *Я еще вернусь к тебе, но не скоро! Когда и ты уже будешь старушкой, бедная, худая моя, глупая теплота моего старого сердца...* (207). Жизнь предстает для него как **вращение** бушующих пустяков. Но и на этот раз, к его горькому сожалению, Хоз-Логос и Суенита-Душа (Сердечная теплота) опять разминутись, ибо сама идея их слияния не была реализована в ходе революционных преобразований жизни: вместо социализма в СССР было построено, причем не без участия самих одуроченных трудящихся, беспощадное к человеку тоталитарное

⁵ Напрашиваются аналогии с мотивом пропажи людей в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

государство; вместо «общепролетарского дома» — «избушка-тюрьма», опутанная колючей проволокой, по которой пущен электрический ток.

Бальбуров Э. А. Мотив и канон // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998.

Васильев В. В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. М., 1990.

Вьюгин В. Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки: (Очерк становления и эволюции стиля). СПб., 2004.

Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994.

Геллер М. Я. Андрей Платонов в поисках счастья. М., 1999.

Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926—1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1.

Любушкина М. Платонов-сюрреалист («14 Красных Избушек») // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995.

Платонов А. П. Ноев ковчег: Пьесы. М., 2006.

Путилов Б. Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского: Исслед. и материалы. СПб., 1992.

Рогова Е. Е. Художественный мир А. Платонова в 1930-е годы: духовно-нравственное состояние общества и искания писателя: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2004.

Роженцева Е. А. Преодоление «кризиса гуманизма» («Король на площади» А. Блока и «14 Красных Избушек» А. Платонова) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. М., 2004.

Силантьев И. В. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа. Новосибирск, 2001.

Стеллеман Е. Драматическое творчество А. Платонова: Обзор и предварительные замечания // Russian literature. Amsterdam, 1999.

Хализев В. Е. Платонов-мыслитель в контексте современной ему философии: (О «Записных книжках» писателя) // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 3. Москва; Тверь, 2001.

Яблоков Е. А. Нерегулируемые перекрестки: О Платонове, Булгакове и многих других. М., 2005.

Статья поступила в редакцию 23.05.07.

М. А. Гурьянова

ФЕНОМЕН «ДОПИСЫВАНИЯ» В ПРОЗЕ АНДРЕЯ БИТОВА

На примере ранней повести «Такое трудное детство» раскрывается феномен «дописывания» в прозе А. Г. Битова, имеющий психологические и социально-исторические причины возникновения и ставший литературным приемом писателя.

Битов — значимое для русской литературы имя. Активно участвующий в культурной жизни современной России, до сих пор публикующий свои новые книги, писатель считается классиком литературы XX в., согласно многочисленным отзывам о нем критиков и коллег [см.: Аннинский, 1989; Берг, 2000; Бондаренко, 2001; Бочаров, 1996; Иванова, 1988; Черняк, 2004; и др.].